

# Tekijänoikeuden ongelma -alkuperäinen ja omaperäinen teos

**Omistusoikeus rajoittaa työn jäljittelemistä, joka on varsinkin koulutuksemme osittainen perusta. Tällä hetkellä huolestuttavinta on teosten liiallinen suojaaminen, joka perustuu omituiselle ajatukselle alkuperäisyydestä. Tekijänoikeuden kohdalla liiallinen kontrollointi on usein tarpeetonta. Teokset tulisikin saattaa suuremman joukon saataville. Tekijyyden korostamisen myötä on erityisen vaikeaa huomioida kollektiivista luovuutta, joka liittyy erityisesti uuteen kommunikaatioteknologiaan.**

Tekijänoikeutta säännellään Suomessa tekijänoikeuslaissa (8.7.1961/404), jonka 1 luvun 1 pykälän mukaan tekijänoikeuden kohteita ovat kirjalliset ja taiteelliset teokset. Tekijänoikeuslaki on kaikkialla muutospaineiden alla, ja yhtenä ongelmana on muun muassa se, että laki ei kykene huomioimaan riittävästi nykytaidetta. Pyrin seuraavassa selvittämään tekijänoikeuden perusteiden ongelmia kiinnittämällä huomiota teoksille asetettaviin kriteereihin. Tekijänoikeuden alaisen teoksen tulee ylittää teostasoon asti. Teoksen tulee olla ihmisen luovan työn tulos, jollaista kukaan muu ei olisi työhön ryhtyessään saanut aikaiseksi. Muina vaatimuksina ovat omaperäisyys ja alkuperäisyys. Niitä käytetään usein toistensa synonyymeinä, vaikka kyseessä on kaksi eri asiaa. Omaperäinen teos liitetään luovuuteen. Alkuperäiseen teokseen yhdistetään sen sijaan enemmän tekeminen, ja lisäksi teoksen ei välttämättä tarvitse olla omaperäinen. Erityisesti Manner-Euroopassa kriteerinä käytetään omaperäisyyttä ja muualla taas alkuperäisyyttä. Kuitenkin molemmat kriteerit ovat yleisessä käytössä, ja ne esiintyvät useimmiten rinnakkain. Näkökulmanani on angloamerikkalaisen nykyestetiikan parissa erityisesti taiteen autenttisuudesta käyty keskustelu, joka paljastaa kyseisten kriteereiden määrittelyn vaikeudet. Keskustelu on rajautunut lähinnä kuvataiteisiin ja erityisesti maalauksiin. Tekijänoikeuden kriteerit ovat ongelmallisia ja ne eivät kykene huomioimaan nykyajan teoksia.

Oikeudellisessa tutkimuksessa lähtökohtana on oikeus kokonaisuutena sekä oikeuslähteet, joita ovat esimerkiksi tuomioistuinratkaisut, oikeustieteellinen kirjallisuus ja oikeudelliset periaatteet. Usein asian selvittämiseksi tarvitaan

useita eri oikeuslähteitä toistensa rinnalle. Tästä näkökulmasta lakitekstin käsitteiden filosofinen analyysi antaa puutteellisen kuvan kokonaisuudesta. Kuitenkin lakiteksti näyttää suuntaa tulkinnalle ja ratkaisuille. Tällöin monimutkaisten käsitteiden selventäminen on perusteltua, jos kriteerit ovat perustellusti ongelmallisia. Tekijänoikeutta koskevan tutkimuksen parissa alkuperäisyyttä ja omaperäisyyttä ei ole juurikaan käsitelty. Sen sijaan filosofian puolella käsitteitä on yritetty ratkaista siinä onnistumatta. Käsitteiden suhteen tarvitaan muutosta, jonka syntymiseen vaikuttaa teoreettisten keskusteluiden esilletuominen.

Kriteereinä alkuperäisyys ja omaperäisyys ovat peräisin korkean taiteen parista. Korkean ja matalan taiteen erottelu on hämärtynyt ja sitä ei juurikaan käytetä. Tekijänoikeuslaki listaa tavallisimmat teostyyppit, mutta jättää myös mahdollisuuden uudentyypisille teoksille. Erilaisien listojen käyttö olikin ominaista 1700-luvulle, jolloin raja-aita pystytettiin taiteiden välille<sup>1</sup> ja ensimmäinen tekijänoikeuslaki annettiin Englannissa.

## Taustalla dualismi ja myytti taiteilijanerosta

Tekijänoikeudessa erotellaan idea ja suojeltava ilmaisu toisistaan. Tätä selvittää kulttuurimme kahden vahvan oletuksen, dualismin sekä taiteilijaneromyytin, tunteminen. Tekijänoikeuden tausta-ajatuksena on dualismi eli todellisuuden kaksijakoisuus, mikä näkyy idean ja ilmaisun erottelemisena. Idea on kaikkien vapaassa käytössä, ja varsinainen ilmaisu on teoksen tekijänoikeuden alainen osa. Länsimai-

nessa kulttuurissa on vaikuttanut voimakkaana dualismi, jossa jaottelu tehdään aineellisen ja sielullisen välillä. Tekijänoikeuden kohdalla suojeltava ilmaisu edustaa aineellista ja idea henkistä puolta. Dualismi on metafyyminen oletus, joka nykyään on vahvasti kyseenalaistettu.

Toisaalta länsimaisessa kulttuurissamme vaikuttaa myös voimakkaana taiteilijaneromytti, johon liittyy yksilöllisyyden korostaminen. Yksilöllisyys juontaa juurensa 1800-luvun romantiikasta, jolloin yksilön korostus sai taiteilijan kohdalla uudet mittasuhteet. Idean ja ilmaisun erotteleminen tulee ymmärrettävämmäksi näiden taustaoletusten valossa. Taitelija nähdään omaleimaisena yksilönä, jonka teokset ovat ainutlaatuisia ja ilmaisuvoimaisia. Tällöin tekijänoikeuden ulkopuolelle jäävät esimerkiksi Euroopan taiteeseen kuuluttamat teokset tai kansanperinne, joiden kohdalla on kyse useiden luovien yksilöiden yhteistyöstä<sup>2</sup>. Tekijyyden kategoria on muotoutunut sosiaalisesti, kulttuurisesti, poliittisesti ja taloudellisesti. Se ei ole olemassa luonnostaan.<sup>3</sup>

Keskustelua esimerkiksi taiteen auran katoamisesta sekä tekijän kuolemasta on käyty jo hyvän aikaa. Walter Benjamin kirjoittaa taideteoksen auran kärsivän teknisen uusintamisen aikakaudella, jolloin myös alkuperäisyys ja aitous menettävät merkitystään. Tämä johtuu joukkojen halusta hallita ympäristönsä esineitä kuvina tai jäljennöksinä ja samankaltaisuuden tajun kasvamisesta havainnoimisessa. Taideteoksen uusinnoksista jää puuttumaan ainutkertainen olemassaolo tietystä ajasta ja paikasta, jotka ovat olleet aitouden ennakoedellytyksiä. Muutos taiteen aurassa ulottuu taiteen alueen ulkopuolelle järkyttäen perinnettä.<sup>4</sup> Roland Barthes nostaa myös esille alkuperäisyyden ja ajan ongelmat. Tekstin kohdalla ei ole alkuperäisyyttä. Teksti koostuu moninaisista lainauksista. Kirjailija on moderni tuote, joka on noussut esille keskiajan jälkeen yksilön korostamisen myötä.<sup>5</sup> Benjaminille ja Barthesille alkuperäisyyden ongelma on olennainen osa taiteen murrosta.

Perinteisen taidekäsityksen loppua edistivät erityisesti viime vuosisadalla syntyneet uudet taidesuuntauukset, joista Marcel Duchamp ready-made-teoksellaan *Lähde* on kenties tunnetuimpia esimerkkejä. Teos nähtiin New Yorkissa järjestetyssä näyttelyssä jo vuonna 1917. Varsinkin 1960- ja 1970-luvuilla taiteen parissa syntyi uusia, tekijänoikeudelle ongelmallisia suuntauksia, muun muassa käsitetaide, minimalismi, maataide, pop-taide, performanssitaide ja graffitit.

Eryyisesti Simon Stokes on perehtynyt tekijänoikeuden tarjoamaan heikkoon suojaan uusien suuntausten parissa. Hänen tutkimuksensa käsittelee Iso-Britannian tekijänoikeuslakia. Stokes päätyy oikeustapauksia analysoimalla siihen tulokseen, että valtaosa nykytaiteesta on vaikea kategorisoida olemassa olevan tekijänoikeuden määrittelyn mukaan<sup>6</sup>. Väitteelle tulee uudenlainen syvyys estetiikan kautta, jossa erityisesti alkuperäisyyden kriteerejä on kyseenalaistettu. Estetiikassa uudet taidemuodot ravisuttivat myös osaltaan taiteen määrittelyä. Taiteen parissa puhuttiin erityisesti käsitteistä *objet trouvé* ja *objet fabriqué*.

Duchampin teos kuuluu *objet trouvé* -käsitteen alle. Taide muuttui enemmän pohdinnaksi, ja samalla perinteiset taiteen tekemisen ja kokemisen tavat muutuivat. Näkemyksemme taiteesta riippuvat kriteereistä. Määrittelyt ja kriteerit voivat vaihdella ajan kuluessa, kuten eri teoriat osoittavat. Vaikka tekijänoikeuslaki ei määrittele taidetta, silti käytettyjen kriteerien tarkastelu on olennaista, koska niiden

takaa paljastuu tietynlainen käsitys taiteesta. Nykytaide toi mukanaan estetiikkaan uuden keskustelun, jonka johtavia hahmoja ovat olleet Arthur Danto ja Nelson Goodman<sup>8</sup>. Keskustelu on pyörinyt pitkälti Goodmanin (1968) kirjan *Languages of Art* sekä Van Meegerenin taideteoksen *Jesus ja opetuslapset Emmauksella* ympärillä. Danto selvittää, että kyseinen teos löytyy rotterdamilaisesta museosta. Vermeerin töihin erikoistunut professori Bredius esitti teoksen tukevan väitettä, että Vermeer teki retken Italiaan, josta sai vaikutteita caravaggismilta. Nykyisin tiedetään, että teos ei ole Vermeerin maalaama vaan ennemminkin pastissi. Työtä tarkemmin katsomalla havaitsee, että valoeffektit eivät toimi kuten Vermeerin töissä.<sup>9</sup> Estetiikan autenttisuuskeskustelu on noussut esille yhdessä uusien taidemuotojen kanssa, ja mikä myös osaltaan heijastuu tekijänoikeuteen.

### Alkuperäisen ja väärennöksen ero

1960-luvun lopulla lähinnä angloamerikkalaisen estetiikan parissa alkoi keskustelu väärennöksistä, autenttisuudesta, alkuperäisyydestä, omaperäisyydestä ja luovuudesta. Taidehistorian puolella väärennökset on nostettu esille jo aikaisemmin. Keskusteluissa käsitteet eivät ole selkeästi omiksi alueikseen eroteltuja. Esimerkiksi Goodman käyttää sanoja alkuperäinen ja autenttinen rinnakkain. Olen itse myös käyttänyt termejä synonyymeinä. Autenttisuus voidaan ymmärtää alkuperäisyyden lisäksi väärentämättömyydeksi, aitoudeksi ja oikeaperäisyydeksi. W. E. Kennick puolestaan viittaa sanalla originaali enemmän omaperäisyyteen kuin alkuperäisyyteen. Originaali tarkoittaa alkuperäiskappaletta, mutta originaaliteetti eli originaalisuus tarkoittaa myös omaperäisyyttä, omalaatuisuutta ja erikoisuutta. Goodman sekä Danto ovat yrittäneet kehittää teoriaa siitä, miten alkuperäiset teokset voidaan perustella väärennöksistä eroaviksi.

Goodman esittää, että alkuperäisyys on hyvin akuutti ongelma, koska toiminta taiteen ympärillä perustuu väärennöksen ja aidon teoksen erottamiseen. Kysymys näiden välisestä esteettisestä erosta tulee esille tarkasteltaessa alkuperäistä teosta ja sen väärennöstä, kopiota tai reproduktiota. Vaikka kahta teosta olisi silmämääräisesti mahdotonta erottaa, niissä on kuitenkin eroja tekijyyden, iän, fyysisten ja kemiallisten piirteiden sekä markkina-arvon suhteen. Huomiota tuleekin kiinnittää siihen, mitä ei heti havaita. Tosiasia on, että havaintomme riippuvat myös harjoittelun määrästä. Toinen alkuperäisyyteen liittyvä ongelma on se, että esimerkiksi musiikissa ei ole väärennöksiä. Esitykset voivat vaihdella laadultaan, mutta ne liittyvät kuitenkin samaan kappaleeseen. Musiikki on luonteeltaan allografista, jolloin kysymys autenttisuudesta ei ole olennainen. Siinä esitys ja työ erotetaan toisistaan. Musiikki on lisäksi performanssitaidetta. Esimerkiksi maalaukset ja veistokset ovat autografisia teoksia, joille autenttisuus on puolestaan keskeistä. Autografisuudessa ei ole kysymys siitä, että teokset olisivat puhtaasti uniikkeja. Myöskään alkuperäiset teokset eivät välttämättä ole väärennöksiä ensiluokkaisempia. Ratkaisu alkuperäisyydelle on se, että väärennökseen liittyy valheellinen tuottamisen historia autografisen taiteen kohdalla. Allografisia teoksia ei voi väärentää, koska niihin liittyy tietty notaatiojärjestelmä.<sup>10</sup>

Musiikin ja maalaustaiteen ero ei voi kuitenkaan olla ainostaan siinä, että musiikki on performanssitaidetta. Täytyy kiinnittää huomiota myös siihen, että maalauksella on tietty

aikaan ja paikkaan liittyvä asema. Goodman käyttääkin Richard Wollheimiltä tunnetuksi tullutta jaottelua esiintymiin (*tokens*) ja tyypeihin (*types*). Musiikissa kyse on enemmän esiintymästä, ja fyysiset objektit ovat tyyppiä. Esimerkiksi etsauksesta (tyyppi) voidaan tehdä useita esiintymiä, esimerkiksi väärennöksiä. Jaottelu ei tosin aina toimi. Goodman tekeekin lopulta erottelun allografisiin töihin liittyvän notaatiojärjestelmän avulla. Jos musiikkikappale esitetään vuonna 1800 ja uudelleen 1996, niin Goodmanille kyseessä on sama työ, koska käytetty notaatiojärjestelmä on sama. Musiikkia, runoja, novelleja ynnä muuta allografista taidetta ei voi väärentää kuten maalauksia. Kuitenkin teoksissa tulee kiinnittää huomiota myös niiden kausaalihistoriaan ja tulkintasääntöihin, joita muun muassa Janaway korostaa osittain Dantoon nojautuen. Kahdella notaatiojärjestelmältään samanlaisella kohteella täytyy olla eri historia. Väärennöksen mahdollisuus riippuu ensisijaisesti käytetystä tulkintasäännöstä.<sup>11</sup> Danto ei kuitenkaan yhdy Goodmanin näkemykseen, sillä hän korostaa tulkinnan ja teorian merkitystä.

Danton kuuluisimpia esimerkkejä on Jorge Luis Borgesin tarina kuvitteellisesta ranskalaisesta hahmosta nimeltä Pierre Menard. Menard haluaa saada aikaan kirjallisen teoksen, joka on erottamaton Cervantesin *Don Quijoten* kanssa. Borgesin tarinassa Menard onnistuu tavoitteessaan. Borges vertailee kahta teosta ja löytää niistä eroja, vaikka teokset ovatkin identtisiä. Danto etsii siis tämän esimerkin kautta perusteita eroavaisuuksille. Teos on ymmärrettävissä taideteokseksi vain ympäröivän taidemaailman kautta ja suhteessa teoksen tuottamisen historiaan. Danto olettaa siis objektin olevan taideteos vain tulkinnan kohteena. Tulkinta on aina riippuvainen tiedoista, joita meillä on taiteilijasta, taiteilijan intensiosta, taideteorioista, taiteilijan asemasta ajassa ja paikassa sekä vallitsevasta käytännöstä, johon taiteilijan sijoittamme.<sup>12</sup>

Goodman ja Danto päätyvät väärennösten kohdalla erilaiseen lopputulokseen. Keskustelu näiden eri tulkintojen välillä on saanut toisinaan tulisiakin käännteitä. Joseph Margolis myöntää, että Danton ja Goodmanin aloittama keskustelu on avannut estetiikan puolella merkittävän alueen. Goodmanin väite, että taideteoksen ja väärennöksen ero voidaan vahvistaa havaintoerolla, jota ei aikaisemmin ole havaittu, on mielivaltaisen. Erottelua autografiseen ja allografiseen taiteeseenhan ei voi tehdä puhtaan muodollisella tavalla, aivan kuten tanssiakaan ei voi vangita tanssin notaatiojärjestelmällä. Danton esimerkkiä ei puolestaan voi olla edes olemassa, joten Danto maksaa kovan hinnan huumoristaan, koska kadottaa taideteosten olemuksen ja todellisuuden. Goodman oli oikeassa kiinnittäessään huomiota väärennöksiin, mutta Danton maailmassa ei sen sijaan ole edes paikkaa niille. Taideteokset eivät ole riittävän todellisia, jos niillä ei ole erotettavia havaintoon perustuvia ominaisuuksia. Teoksia ei voi esimerkiksi myydä tai ostaa, jos ne eivät ole todellisia.<sup>13</sup> Lisäksi Danton erottamattomat teokset ovat irrelevantteja tai vain pienen marginaalin asia. Niiden perusteella ei voi määrittellä, mitä taide on.<sup>14</sup>

Danto puolustautuu väittämällä, että maalauksella ja sillä, mitä molekyyliä tutkimalla voidaan osoittaa, ei ole yhteyttä. Töiden eroja ei siis saada selville vain kemiallisella analyysillä. Margolis yhdistää havainnon ja tulkinnan, kun taas Danto pyrkii filosofista analyysia apuna käyttäen erottamaan tulkinnan. Taideteosta ei voi erottaa jostakin muusta esineestä vain katsomalla. Margolixen väite, että Danton

**Goodman esittää alkuperäisen teoksen vastakohtaksi väärennöksen ja liittää väärennöksen mahdollisuuden autografisiin teoksiin. Dantosta alkuperäisyys on kiinni tulkinnasta, taidemaailmasta ja teoksen tuottamisen historiasta. Yhteistä molemmille teorioille on huomion kiinnittäminen teoksen tuottamiseen. Sekä Goodman että Danto ovat saaneet osakseen kovaa kritiikkiä, mutta myös myöhemmissä teorioissa nousee teosten tuottamisen tarkastelu ensisijaiseksi.”**

taidetta ja esimerkkejä ei ole olemassakaan, ei pidä paikkaansa. Vastaavalla tavalla rakennettuja esimerkkejä löytyy filosofian puolelta, esimerkiksi Descartesilta, sekä myös taiteen puolelta. Danto pyrkii esimerkeillään valaisemaan teoksia, joita vastaavia ei ole aikaisemmin ollut olemassa.<sup>15</sup> Danton esimerkki toimii välineenä, jolla saadaan esille teoksen liittyvän tulkinnan merkitys.

Goodman esittää alkuperäisen teoksen vastakohtaksi väärennöksen ja liittää väärennöksen mahdollisuuden autografisiin teoksiin. Dantosta alkuperäisyys on kiinni tulkinnasta, taidemaailmasta ja teoksen tuottamisen historiasta. Yhteistä molemmille teorioille on huomion kiinnittäminen teoksen tuottamiseen. Sekä Goodman että Danto ovat saaneet osakseen kovaa kritiikkiä, mutta myös myöhemmissä teorioissa nousee teosten tuottamisen tarkastelu ensisijaiseksi. Tällöin keskipisteenä ei ole itse teos, jota tarkastelemalla voisi todeta sen alkuperäisyyden. Teosten tuottamiseen liittyvät olennaisesti muun muassa tekijä ja motiivit.

### **Erottelussa huomioitava myös omaperäisyys**

Goodmanin ja Danton avaama keskustelu on laajentunut nopeasti. Myös Mark Sagoff ja W. E. Kennick ovat osoittaneet Goodmannille omat vastineensa. Kennick lähtee liikkeelle ongelmallisista käsitteistä ja pyrkii etsimään selvyyttä niihin. Kennick pohtii laajemmin käsitteitä esteettinen ero, väärennös sekä alkuperäinen/autenttinen/originaali. Hän näkee Goodmanin ongelmana sen, että tämä käyttää sanoja väärennös, kopio, reproduktio, imitaatio ja huijaus toistensa synonyymeinä. Tämä on kummallista, koska Goodmanin mukaan teoksen esteettiset ominaisuudet määrittävät sen, mitä teoksesta löytyy katsomalla, sekä miten teosta tulisi katsoa. Väärennös ja kopio ovat teoksen ominaisuuksia, ja niitä ei tule tarkastella samalla tavalla. Ne ovat esteettisesti hyvin erilaisia.<sup>16</sup> Kennick yrittää tuoda käsitteiden eroja esille.

Yleisesti käytämme originaalin, jolla Kennick viittaa alkuperäisyyden lisäksi omaperäisyyteen, vastakohtana termejä väärennös, huijaus, kopio, reproduktio ja imitaatio. Listaa voisi vielä jatkaa esimerkiksi määreellä tietyn koulukunnan maalaus. Kuitenkin omaperäisyyden ottaminen vastakohtaksi on luonnotonta, koska yleensä väärennökset ja vastaavat rinnastetaan oikeaan, autenttiseen tai alkuperäiseen. On tosin mahdollista, että alkuperäinen työ ei olekaan omaperäinen. Työhän voi olla vaikkapa kopio omasta maa-

lauksesta. Tällöin se ei olisi originaali, vaikka täyttäisi muut ehdot. Asiaan saadaan syvyyttä tarkastelemalla *Johannes Kastaja* -maalausta, joka Alfred Moirin mukaan ei ole aito Caravaggio, vaan aikalaisen tekemä taitava imitaatio. Oletetaanpa maalauksen olevan Carosellin tekemä. Maalaus ei ole tällöin alkuperäinen tai autenttinen Caravaggio. Mutta onko se sellainen Caroselli? Caroselli teki maalauksia omilla ehdoillaan, ja tällöin on selvää, että hänen originaali maalauksensa on Caroselli, mutta entä kopio? Aitoon ja autenttiseen liittyy vain tekeminen, mutta originaaliin luominen. Carosellin kopio ei ole originaali, sillä se on vain pelkkä kopio. Tarkastellaan lisää originaalisuuden vaatimusta. Tilanteesta tulee hyvin monimutkainen, koska maalauksen luoja tai tekijän ei tarvitse olla identtinen toteuttajan kanssa.

Esimerkiksi Moholy-Nagy tilasi puhelimesta viisi maalausta posliinille. Hänellä ja työn toteuttajalla oli edessään samanlainen ruutupaperi, jolle työ luonnosteltiin. Moholy-Nagyn jokainen työ on aito, autenttinen, alkuperäinen ja originaali, vaikka hän ei ollutkaan töiden toteuttaja.<sup>17</sup> Sagoff on eri mieltä taiteilijan tekemästä kopiosta. Sagoffista taiteilija ei voi väärentää esimerkiksi omaa työtään vaan luo originaalin jokaisesta kopiosta. Tällöin täytyy tietysti lähteä oletuksesta, että maalauksia ei luokitella väärennöksinä tai huijauksina. Vaikka teos olisi pintapuolisesti erottamaton verrattuna ensimmäiseen teokseen, kyseessä ei voi olla kopio.<sup>18</sup> Kennick toteaa, että kopio kuuluu eri referenssiluokkaan kuin originaali riippumatta siitä, miten teos on luotu. Näin ollen Sagoff on väärässä.<sup>19</sup>

Käsitteillä väärennös, huijaus, kopio, reproduktio ja imitaatio on erilaiset käsitteelliset suhteet. Väärennös liittyy moraaliin ja syyllisyyteen. Tämä ei välttämättä puolestaan päde kopioon. Väärennökselle voidaan asettaa esimerkiksi seuraavia ehtoja: 1) Väärennös ei voi olla originaali. 2) Joku täytyy sivuuttaa tai yrittää sivuuttaa. 3) Sivuttamisella täytyy olla vilpillinen tarkoitus. Väärennetty työ on siis aina huijaus. Jotkut väärennökset ovat kopioita, mutta monet eivät ole. Väärennöksissä voi olla kuitenkin tietyn maalauksen piirteitä. Maalaus voi taas olla esimerkiksi enemmän tai vähemmän tietyn tyylinen. Tyyli tulevat esille, kun tarkastellaan luokittelua variaatioihin ja imitaatioihin. Maalaus ei voi myöskään erota paljon ajan ja paikan suhteen, ja sillä täytyy olla sopiva historiallinen ja geografinen asema. Esimerkiksi minä en voi siis maalata 1300-luvun kiinalaisen mestarin tyyllillä. Voin ainoastaan yrittää imitoida häntä.<sup>20</sup>

Kopioiden kohdalla tulee eniten hankaluuksia, koska niitä on tehty useasta eri syystä. Oppimistarkoitus on varmasti tärkein. Kopio ei siis aina ole väärennös, ja maalauksen kopio ei tarvitse aina olla maalaus. Sen ei tarvitse olla edes samoissa mittasuhteissa tai näyttää originaalilta. Voimme tehdä maalauksen myös jostakin kuvitteellisesta kohteesta. Lisäksi tunnistamme vapaat kopiot, jotka ovat originaaliin nähden puutteellisia. Kuitenkaan niitä ei pidetä puutteellisina, koska niitä ei pidetä kopioina.<sup>21</sup> Yleisesti kannatetaan näkemystä, että kopiot eivät välttämättä ole väärennöksiä.<sup>22</sup>

Reproduktio on puolestaan esimerkiksi painotuote tai valokuva, joka esittää vaikkapa maalausta. Reproduktio ei siis ole toinen originaali, vaan sen tehtävänä on uudelleen esittäminen. Väärennös pyrkii samankaltaisuuteen, mutta reproduktio eroaa mediumiltaan ja subjektillaan. Keskitytään tässä samankaltaisuuteen. Maalauksesta otetun valokuvan ja maalauksen suhde ei ole samankaltaisuus. Myöskään origi-

naalin ja kopion suhde ei ole sitä. Kopio ja originaali voivat molemmat kyllä olla maalauksia, mutta eivät taideteoksia, aivan kuten patsaskaan miehestä ei ole mies. Kopion ja originaalin suhde on analoginen denotaation kanssa. Tällöin kopiot ja originaalit eivät voi olla samoja ominaisuuksiltaan. Danto liittyy kopiot lainaukseen. Tämä on virheellistä, koska esimerkiksi toisen sanojen lainaaminen ei ole niiden kopioimista. Lainaus on nimenomaan reproduktiota. Lainaukset eivät koskaan voi olla niin syvällisiä, originaaleja ja niin edelleen, mitä alkuperäiset ovat. Myös kopio eroaa ominaisuuksiltaan originaalista.<sup>23</sup>

Sagoff on samaa mieltä siitä, että valokuva ja kopio eroavat originaalista omilla tavoillaan<sup>24</sup>. Hyvä lainaus tai kopio esittää uudelleen ja näin ollen toimii säilyttävästi. Niillä ei kuitenkaan ole originaalin ominaisuuksia. Tästä voisi tulla johtopäätökseen, että originaalin ja kopion välillä ei ole esteettistä eroa. Tätä tukee ajatus, että joku kykenisi tietämään kaiken tarpeellisen originaalista tuottaakseen täydellisen kopion. Tällaisessa tapauksessa ei kuitenkaan huomata, että originaalin ja kopion välillä on huomattava ero.<sup>25</sup> Kennick toteaa, että kysymys väärennöksen ja alkuperäisen sekä omaperäisen välisestä esteettisestä erosta on hämärä. Kysymykseen on yritetty vastata, mutta tuloksena on ollut kompromisseja. Erityisesti ei ole onnistuttu vastaamaan siihen, mikä muodostaa esteettisen eron kahden tai useamman maalauksen välille. Ei myöskään osata sanoa, miksi jokin teos ei onnistu olemaan alkuperäinen tai originaali taideteos.<sup>26</sup>

Goodman ja Danto aloittivat keskustelun siitä, miten alkuperäinen työ voidaan erottaa väärennöksistä. Sagoff ja Kennick laajensivat keskustelun huomioimaan myös omaperäisyyden. Kennick vaatii originaalista puhuttaessa sekä alkuperäisyyden että omaperäisyyden huomioimista samanlaisesti, sillä pelkkä alkuperäisyyden vaatimus ei hänestä ole riittävä. Tämä näkökulma on myöhemmin saanut laajempaa kannatusta. Alkuperäisyyden ongelmaa ei ole kuitenkaan onnistuttu ratkaisemaan.

## Historian merkitys

Palataan nyt tarkastelemaan tekijänoikeutta edellä esitetyn valossa. Tekijänoikeuden perimmäinen tarkoitus on edistää taiteita yhteiskunnassa. Tämä tapahtuu siten, että henkisen työn tekijöille myönnetään tekijänoikeus syntyneisiin teoksiin, jolloin tekijät voivat hyötyä työnsä tuloksista esimerkiksi myymällä teoksen. Näin kannustetaan henkisen työn tuottamiseen. Tämän nähdään vaikuttavan suotuisasti koko yhteiskunnan kehitykseen. Tekijänoikeuslaissa yritetään antaa kriteerit teoksille, jotka ovat tekijänoikeuden alaisia. Tämä erottelu tapahtuu käyttämällä kriteereinä alkuperäisyyttä, omaperäisyyttä, itsenäisyyttä ja luovuutta. Näitä kriteerejä ei kuitenkaan tarkemmin selvennetä, ja tästä syystä niiden teoreettinen tarkastelu on tarpeellista. Kävin läpi muutamia osia keskustelusta, jota estetiikan puolella on käyty alkuperäisyydestä ja omaperäisyydestä. Keskustelusta voi havaita, että käsitteet ovat vaikeasti määriteltävissä. Lisäksi käsitteet ovat muotoutuneet ajan kuluessa, ja erityistä huomiota tulisikin kiinnittää siihen, mitä ne sisältävät. Esille nousi teoksien ja käsitteiden historian merkitys. Alkuperäisyys ja omaperäisyys liittyvät siis historiaan. Tulisikin vielä tarkemmin pohtia, mistä käsitteet saavat alkunsa. Kriteerien

pohdinnan aloittivat esteetikot omilla foorumeillaan, ja siihen liittyivät myöhemmin myös taidehistorioitsijat. Varsinaisesti taidehistorian parissa taiteen autenttisuudesta on keskusteltu jo huomattavasti pidempään.

Estetiikan puolella todettiin, että alkuperäinen työ ja väärennös eivät ole verrattavissa. Yleisesti ajatellaan, että niillä on esteettistä eroa, jota on kuitenkin vaikea osoittaa. Crispin Sartwell on kehittänyt kaksikymmentäyksi kohtaa käsittävän erimerkkilistan, joka osoittaa määrittelyn vaikeudet. Listassa käsitellään tehtyjä teoksia, joita ei pidetä täysin alkuperäisinä. Sartwellin esitys alkaa kopiosta, joka esitetään alkuperäisenä teoksena. Seuraavaksi hän huomioi pastissit, aikakauden tyylin jäljittelemisen ja signeerauksen eri mahdollisuudet väärennöksen aikaansaamiseksi. Myös taiteilijan, oppilaan, kollegan tai assistentin teokset saattavat mennä sekaisin, ja toisaalta teokset voivat olla yhdessä tuotettuja. Taiteilija ei myöskään aina toteuta teostaan henkilökohtaisesti. Teoksia myös restauroidaan tai työstetään toisen tekijän toimesta. Teos voidaan myös korvata täysin toisella teoksella tai se voidaan esimerkiksi leikata osiin. Vanhoista muoteista tai laatoista saatetaan tehdä uusia töitä.

Viimeisenä Sartwell huomioi puhdistetun teoksen. Alkuperäisten töiden erottelu ei ole yksinkertaista. Joitakin tapauksia jää aina epäselväksi. Kuitenkin autenttisten töiden olemassaoloa tulee suojella. Teoksille on vain vaikeaa asettaa ehtoja. Voisi väittää, että teos on autenttinen, jos ja vain jos se esiintyy täsmälleen samassa muodossa kuin luontihetkellä. Tässä ei kuitenkaan oteta huomioon ikääntymistä. Toisaalta teos voisi olla aito, jos se koostuu kaikesta taiteilijan käyttämästä materiaalista. Tällöin esimerkiksi *Mona Lisa* ei olisi alkuperäinen teos, koska sitä on leikattu. Alkuperäisyys ei voi olla ainoa perusta. Tärkeintä on kiinnittää huomiota siihen, mitä eri aikakausina on arvostettu. Myös vähemmän aito työ voi olla esteettisesti merkittävä.<sup>27</sup>

Aitous on vaikeasti määriteltävissä. Esteetikot ovat keskustelleet siitä, miksi väärennökseen ja alkuperäiseen teokseen tulee suhtautua eri tavoilla. James Elkins hyväksyy Sartwellin esityksen, että autenttisuutta on vaikeaa määritellä. Tärkeintä on huomioida, että eri tasot autenttisen ja epäautenttisen työn välillä liittyvät eri aikakausilla vallinneisiin ajatustapoihin. Terminä alkuperäisyys on peräisin historian puolelta ja tätä historiallista puolta ei voi unohtaa. Taidehistorian puolella alkuperäinen työ voi olla aito tai epäaito. Esimerkiksi ikoneita on maalattu usein uudestaan vanhan työn päälle. Alkuperäisyyteen on siis liitetty kolme ominaisuutta, jotka ovat omaperäisyys, ensisijaisuus ja uniikkisuus. Alkuperäisyydestä puhuttaessa tulee ottaa huomioon traditio. Mikään kolmesta termistä ei yksinään pysty erottamaan alkuperäistä työtä kopiosta. Tuntemme suorat kopiot, jotka on tehty tarkalleen alkuperäisen teoksen mukaisesti. Lisäksi voimme puhua rekonstruktioista, joissa työ tehdään samalla tavoin kuin alkuperäisessä työssä. Rekonstruktioilla ja kopiolla on kuitenkin erilainen esteettinen status.<sup>28</sup>

Väärennöksistä voisi nostaa esille muutaman asian. Ne ovat historiallisesti marginaalissa verrattuna alkuperäisiin teoksiin ja kopioihin. Sartwellin lista voisi kasvaa, jos väärennöksiä tutkisi perusteellisemmin. Vaikka jotkut filosofit ovat korostaneet väärennösten historiallista aspektia, silti historiaa ei ole keskusteluissa tuotu kuitenkaan kunnolla esille. Voidaan vielä erotella reproduktiot, jotka eivät edes pyri olemaan alkuperäisiä töitä. Reproduktioihin liitetään

**”Taiteilija ei toteuta nykytaidetta aina yksin, ja eri elementtejä muiden teoksista yhdistellään vapaasti. Emme pysty erottamaan alkuperäisiä teoksia. Omaperäisyyskin on suhteellista. Liitämme kuitenkin mielessämme nämä molemmat luovaan, yksilölliseen taiteilijaneroon. Viime kädessä tekijä nousee kohteeksi, jolta voi löytyä avaimet alkuperäisyyteen ja omaperäisyyteen.”**

enemmän määrä kuin laatu tai taito. Tuntemme vielä imitaatioita, joissa voidaan tuottaa uusi konstruktio yhdistelmällä taiteilijan uusia ja vanhoja töitä. Variaatioita puolestaan korostavat eroa alkuperäiseen työhön, ja niiden alaan kuuluvat muun muassa karikatyyri, parodia ja pilanteko. Listaa jatkamalla päädytään töihin, jotka ovat melkein alkuperäisiä töitä. Suurin osa Sartwellin listasta kuului tähän luokkaan. Työt, jotka onnistuvat sulkemaan alkuperäisen työn mielestä, ansaitsevat olla itse alkuperäisiä töitä. Tarvitsemme siis käsitteen muutoksen, jotta autenttinen ja epäautenttinen voitaisiin erottaa. Jokainen esitetty kategoria on ongelmallinen, mutta tärkeintä on huomioida historian osuus, josta tasot ja käsitteet ovat peräisin.<sup>29</sup>

Sartwellin esimerkit toimivat myös nykytaiteen kohdalla vaikka ovatkin peräisin vanhemmasta taiteesta. Esimerkiksi taiteilija ei toteuta nykytaidetta aina yksin, ja eri elementtejä muiden teoksista yhdistellään vapaasti. Emme pysty erottamaan alkuperäisiä teoksia. Omaperäisyyskin on suhteellista. Liitämme kuitenkin mielessämme nämä molemmat luovaan, yksilölliseen taiteilijaneroon. Viime kädessä tekijä nousee kohteeksi, jolta voi löytyä avaimet alkuperäisyyteen ja omaperäisyyteen. Tämä näkökulma on tekijänoikeuden puolella tullut tunnetuksi erityisesti Benjamin Kaplanin teoksen *An Unhurried View of Copyright* sekä oikeushistoriallisen tutkimuksen kautta. Nykyinen keskustelu pohjautuu monilta osin Michel Foucaultin ajatuksiin tekijästä.

Michel Foucault keskittyy teosten määrittelyn vaikeuteen tekijän kautta. Tekijän nimi liittyy tiettyyn rooliin, joka vaikuttaa luokitteluihin. Nimeen liitetään tietty status, ja näistä muodostuu oma diskurssinsa. Foucault ottaa esimerkiksi kirjoitetun tekstin. Teksteille tuli auktoriteetti, kun tekijöistä tuli rangaistuksen kohteita. Tekijänoikeus sai aikaan tekstien omistamisen, kun tekijän ja julkaisijan suhde hyväksyttiin 1700-luvun lopulla. Tekijäisyys ei ole siis kehittynyt spontaanisti vaan kompleksisen kehityksen tuloksena. Kriitikoilla on käytössään sama menetelmä kuin kristityillä. Tämä näkyi jo Hieronymuksen teoksille asettamassa neljässä kriteerissä: Ensinnäkin, jos tekijän useiden teosten joukosta jokin on muita heikompi, se täytyy poistaa tekijän töiden luettelosta. Tekijä määrittellään näin menetellen tietyn tason kautta. Toiseksi poistaminen täytyy suorittaa, jos tietty teksti on vastakkainen opeille, joita tekijä selittää muissa töissään. Näin tekijä määrittellään teoreettisen koherenssin kautta. Kolmanneksi täytyy sulkea pois työt, jotka on kirjoitettu eri tyyliillä, eri sanoilla tai ilmaisuilla kuin tekijän muut työt. Kyseessä on siis tyyllillisen yhtenäisyyden korostaminen. Neljänneksi katkelmat, jotka ilmestyvät tekijän kuoleman jälkeen, täytyy

käsitteä tekstiin lisättyinä väärennöksinä. Tekijään liitetään siis tietty historiallinen hahmo. Edelleen tekijä määritellään vastaavalla tavalla ja ymmärretään tietyn ilmaisun lähteenä. Tekijä liittyy juridiseen ja institutionaaliseen systeemiin, joka ohjaa ja määrittelee diskurssien olemassaoloa. Se ei vaikuta samalla tavoin kaikissa sivilisaatioissa. 1700-luvulta lähtien tekijä on säädellyt fiktiivistä. Tekijän rooli on olennaista teolliselle ja keskiluokkaistuneelle yhteiskunnalle, yksilöllisyydelle sekä yksityiselle omaisuudelle.<sup>30</sup>

Omistusoikeus rajoittaa työn jäljittelemistä, joka on varsinakin koulutuksemme osittainen perusta.<sup>31</sup> Tällä hetkellä huolestuttavinta on teosten liiallinen suojaaminen, joka perustuu omituiselle ajatukselle alkuperäisyydestä<sup>32</sup>. Tekijänoikeuden kohdalla liiallinen kontrollointi on usein tarpeetonta. Teokset tulisikin saattaa suuremman joukon saataville.<sup>33</sup> Tekijyyden korostamisen myötä on erityisen vaikeaa huomioida kollektiivista luovuutta, joka liittyy erityisesti uuteen kommunikaatioteknologiaan<sup>34</sup>.

## Lopuksi

Vaikuttaa siltä, että on mahdotonta määritellä teos alkuperäiseksi tai omaperäiseksi. Nykyään kriteerit ovat hämärtyneet entisestään uusien taidemuotojen myötä. Alkuperäisyyttä ja omaperäisyyttä käytetään kuitenkin yleisesti tekijänoikeuden parissa eri maissa. Taideteorian puolella ongelmaa on yritetty ratkaista siinä onnistumatta, ja kriteerien käyttökelpoisuus on kyseenalaistettu. Jos alkuperäisiä ja omaperäisiä teoksia ei ole, voimme kuitenkin todeta, että teoksien laadussa on eroavaisuuksia.

Tekijänoikeudet ovat merkittävässä asemassa yhteiskunnassa erityisesti kulttuuriteollisuuden kautta. Tekijänoikeus toimii välineenä taloudellisen voiton tavoittelussa. Se pyrkii edistämään taiteita yhteiskunnassa ja käyttää korkeaan taiteeseen liitettyjä kriteerejä, joiden sopimattomuus erityisesti nykytaiteeseen on ilmeistä. Kriteerit eivät ole täysin sitovia, mutta niiden avulla halutaan sulkea muut ihmiset ulkopuolelle ja perustella omistusoikeus teokseen. Kriteereillä voidaan esittää, että tekijänoikeus koskee taiteellisia ja kirjallisia teoksia, mutta tämä on harhaanjohtavaa. Keskustelu alkuperäisistä teoksista on lähtenyt liikkeelle nimenomaan väärennösten myötä. Väärennökset eivät kuitenkaan ole keskeinen asia. Sen sijaan on tärkeää keskustella siitä, kuka saa omistaa teokset, joiden alkuperäisyys ja omaperäisyys ovat kyseenalaisia. Vaikuttaa siltä, että kriteerien mukaisia teoksia ei ole olemassakaan. Tällöin joudutaan miettimään koko tekijänoikeuden tarkoitusta. Tekijänoikeuslakiin sisältyy myös muita kuin puhtaasti tekijänoikeuteen liittyviä säännöksiä. Lähioikeudet ovat merkittäviä ja ne suojaavat esimerkiksi teosten tuottajia sekä esittäjiä. Tekijänoikeuden painopiste onkin lähioikeuksissa ja omistusoikeudessa. Mielenkiintoista on, että lähioikeuksien alaisten teosten ei tarvitse olla alkuperäisiä, omaperäisiä tai itsenäisiä. Juuri lähioikeudet aiheuttavat myös eniten riitoja, ja nämä tapaukset ovat näkyvästi esillä.

## Viitteet

1. Ks. Kivy 1997.
2. Jaszi, Woodmansee 1996, s. 948.
3. Jaszi 1991, s. 459.
4. Benjamin 1989, s. 139–167.

5. Barthes 1993, s. 111–117.
6. Stokes 2001, s. 182.
7. Goodrich 1991, s. 356.
8. Margolis 1998, s. 354.
9. Danto 1999, s. 322.
10. Goodman 1968, s. 99–123.
11. Janaway 1997, s. 6–10.
12. Danto 1981, s. 33–36.
13. Margolis 1998, s. 354–369.
14. Margolis 2000, s. 328.
15. Danto 1999, s. 321–329.
16. Kennick 1985, s. 3.
17. Kennick 1985, s. 4–5.
18. Sagoff 1976, s. 177.
19. Kennick 1985, s. 4.
20. Kennick 1985, s. 5–7.
21. Kennick 1985, s. 8.
22. Ks. Sagoff 1976; Goodman 1968.
23. Kennick 1985, s. 9–10.
24. Sagoff 1976, s. 176.
25. Kennick 1985, s. 10–11.
26. Kennick 1985, s. 3.
27. Sartwell 1988, s. 360–367.
28. Elkins 1993, s. 113–114.
29. Elkins 1993, s. 114–118.
30. Foucault 1979, s. 141–160.
31. Kaplan 1967, s. 2.
32. Kaplan 1967, s. 78.
33. Kaplan 1967, s. 121.
34. Jaszi 1992, s. 295.

## Lähteet:

- Barthes, Roland, Tekijän kuolema. (La mort de l'auteur 1968). Suomentanut Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Rojola, Lea (toim.), *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Vastapaino, Tampere 1993, s. 109–117.
- Benjamin, Walter, Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1936). Suomentanut Markku Koski. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim.), *Messiaanisen sirpaleita*. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä 1989, s. 139–173.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, cop., Cambridge (Mass.) 1981.
- Danto, Arthur C, Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis. *British Journal of Aesthetics* no. 39, 4/1999, s. 321–329.
- Elkins, James, From Original to Copy and Back Again. *British Journal of Aesthetics* no. 33, 2/1993, s. 113–120.
- Foucault, Michel, What is an Author. (Qu'est ce qu'un auteur? 1969) Kääntänyt Josué Harari. Harari, Josué V. (toim.), *Textual Strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Cornell UP, Ithaca, N.Y. 1979, s. 141–160.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*. The Bobbs-Merrill Company, Inc., London 1968.
- Goodrich, R. A., Danto on Artistic Indiscernibility, Interpretation and Relations. *British Journal of Aesthetics* no. 31, 4/1991, s. 356–362.
- Janaway, Christopher, Two Kinds of Artistic Duplication. *British Journal of Aesthetics* no. 37, 1/1997, s. 1–14.
- Jaszi, Peter, Toward a Theory of Copyright: The metamorphoses of "Authorship." *Duke Law Journal* 1991, s. 455–502.
- Jaszi, Peter, On The Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* no.10, 1992, s. 293–320.
- Jaszi, Peter, Woodmansee Martha, The Ethical Reaches of Authorship. *The South Atlantic Quarterly* no. 95, 4/1996, s. 947–977.
- Kaplan, Benjamin 1967, *An Unhurried View of Copyright*. Columbia University Press, New York and London.
- Kennick, W. E., Art and Inauthenticity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 44, 1/1985, s. 3–12.
- Kivy, Peter, *Philosophies of Arts*. Cambridge University Press, New York 1997.
- Margolis, Joseph, Farewell to Danto and Goodman. *British Journal of Aesthetics* no. 30, 4/1998, s. 353–374.
- Margolis, Joseph, A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception. *British Journal of Aesthetics* no. 40, 3/2000, s. 326–339.
- Sagoff, Mark, The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 35, 2/1976, s.169–180.
- Sartwell, Crispin, Aesthetics of the Spurious. *British Journal of Aesthetics*, no. 28, 4/1988, s. 360–307.
- Stokes, Simon, Categorising Art in Copyright Law. *Entertainment Law Review* no. 12, 6/2001, s. 179–189.